

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:
La promesa

Autor/es:
Lomillos, Miguel Ángel

Citar como:
Lomillos, MÁ. (1997). La promesa. Banda aparte. (8):93-94.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/42239>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



LA PROMESA

(La promesse. Jean-Pierre y Luc Dardenne. Bélgica, 1996) / Miguel Ángel Lomillos

El cine más arraigado con la realidad para los personajes más desarraigados

Los cineastas de la Nouvelle Vague francesa usaban con insistencia el término "moral" en sus declaraciones y artículos críticos. La misma elección de un *travelling*, según la famosa máxima de Godard, era considerada "una cuestión moral". Uno de los sentidos, sino el principal, de este aforismo es bien patente si tenemos en cuenta la vinculación sinecdótica entre *travelling* y el propio cine. En esta concepción que se plantea el cine sobre todo en términos éticos, heredera del realismo baziniano y del compromiso casi fedatario del cine como expresión de una realidad concreta, se inscribe el filme de los hermanos Luc y Jean-Pierre Dardenne.

Estos dos veteranos cineastas belgas, con la experiencia que proporciona un extenso número de documentales a sus espaldas, han realizado una hermosa síntesis de esta sólida y consistente concepción de realismo cinematográfico, sin duda la más arraigada y adecuada a la especificidad técnica y lingüística del medio Cine. Los calificativos positivos tienen doble valor, de aventura épica casi diríamos, pues lo difícil es llevar a cabo hoy día esta manera de entender el cine, inmersos como estamos en la degeneración del cine hacia lo audiovisual, con su aplastante poder uniformador de someter la imagen a modelos únicos (seguramente sería imposible de aplicar esta concepción si el contexto a reproducir fuese la ciudad posmoderna con sus escenarios y personajes). Si el Cine no es sólo ficción, o imagen, o simulacro,... en fin, Representación, aquí están éste y otro puñado de filmes para demostrarlo. Si la Realidad es un abierto campo de experiencias, un continuum desarticulado que debe ser permanentemente explicitado e interpretado, ahí está el Cine como un medio expresivo más (el más genuino de todos en el sentido literal del vocablo) para apalabrar y dar cuerpo, para inventar e inventariar (en el fondo es lo mismo) ese caosmos que es la realidad.

En **La promesa**, ciertamente, la vocación verista o documentalista se integra plenamente con la tensa dosificación de los criterios dramáticos para exponer, de manera despojada y directa, el drama de la explotación de los inmigrantes clandestinos en el corazón de Europa. Una especie de bajos fondos gorkiano de la Europa de los 90 es el espacio donde se dirime el drama social. El

dueño del antro (dedicado a su negocio tan cicatera y profesionalmente como el personaje del drama ruso) vive a costa de la carne barata de la inmigración ilegal y de todo un elenco de negocios sucios: alquileres, mano de obra casi gratuita, permisos, bombonas de gas, juegos y apuestas, sobornos... Un negocio marginal que obviamente le supone, a él y a su hijo Igor, un muchacho de 15 años, vivir en un continuo vaivén de los mil demonios, siempre pendientes de los menores detalles o del acoso, tan imprevisible como funesto, de los inspectores (aspecto que dota al relato de un ritmo intenso y nervioso, y en cierto modo, de las excelencias "dramáticas" y el suspense del *film noir*).

El conflicto entre el padre y su hijo Igor se plantea a raíz del accidente de un inmigrante africano que se cae del andamio a causa de una precipitada huida ante la proximidad de los inspectores. El padre prefiere dejarle morir y deshacerse del cadáver en lugar de llevarle al hospital (como era el deseo de Igor) y evitar así el riesgo de exponerse a la justicia. A partir de aquí la brecha entre ambos se va abriendo paulatinamente: mientras el padre necesita de la mentira, de sucesivas artimañas, para ocultar el hecho a la mujer del muerto, el muchacho va sintiendo la punzante necesidad de contarle la verdad a la viuda. El dilema de Igor se ofrece, por tanto, como un proceso iniciático donde la progresiva concienciación de la trascendencia del hecho, así como la promesa realizada al africano poco antes de morir (cuidar de su mujer y su hijo) se dirime hacia el enfrentamiento contra su padre, primero tímidamente (que se defiende con la "mala suerte" ocurrida y el mantenimiento del negocio) y luego ya abiertamente.

El significativo título del filme, de evidente raíz bíblica, se enfoca hacia una lectura humanista del término: la promesa es una cuenta a saldar con la propia consciencia, aún formándose y presintiéndola como algo esencial en el íntimo juego de hacerla suya, para conocer la dimensión humana de los valores. De ahí que **La promesa** se estructure bajo el coherente y minucioso punto de vista del muchacho; acorde a su mirada, el espectador percibe en toda su amplitud la dilaceración interna de su conflicto. En este filme, el avance inexorable de los hechos (expuestos de manera básica y cruda para traducir fundamentalmente su

ti c k e t s

perspectiva ética) define y redefine cada situación hacia un planteamiento cada vez más insoslayable que exige la participación y respuesta reflexiva del espectador.

Sin duda no faltará quien aplique la tópica interpretación psicoanalista sobre el desenlace de **La promesa**: el rechazo de la figura del padre se vierte hacia el lado de la viuda y su hijo (connotándose la ausencia de la madre en el adolescente protagonista). No en vano, el filme, ya desde el principio, explicita una cierta fijación o atracción del chaval hacia la señora africana. De cualquier manera, reitero, el problema que se plantea en todo momento es ético, dejándose de lado propo-
sitalmente (aunque no de una manera transversal) cualquier viso de lo que Freud denomina "novela familiar". De hecho, la relación entre padre e hijo parece más de colegas o amigos que familiar, ambos se llaman por el nombre de pila; el padre es una especie de hermano mayor o patrón que le inicia en el sexo llevándose un día a un club nocturno.

El conflicto de Igor es vivenciado de una manera tan natural, desprovisto de cualquier mediación y en absoluta soledad, con una inocencia casi rousseniana, que, sintomáticamente, su

experiencia resulta más hondamente religiosa (se trata del eco interior de valores humanos esenciales) que si se hubiese realizado bajo la influencia o a través de una actitud abiertamente religiosa (católica, protestante, etc). De hecho, el recorrido iniciático de Igor (maravillosa interpretación del joven Jérémie Rénier) convive con el conocimiento de otras formas y costumbres, divinidades y ritos ancestrales africanos con las cuales mantiene un respeto digno de encomio (Igor se ofrece para arreglar la figura africana que un grupo de neonazis hizo romper con sus motos; un gesto que realiza no por conocer o intuir su misterioso sentido, sino porque comprende el significado afectivo que tiene para ella).

En definitiva, **La promesa** es un exiguo pero indómito exponente de una tradición realista cinematográfica (especialmente francófona), que, a pesar del veto a que es sometida por la industria, proporciona la veta más auténtica para levantar acta de la realidad. Una realidad, en estos tiempos que *El país* publica editoriales con títulos como "La lepenización de Europa", donde la miseria moral de la democrática Europa no es más que el reverso actual de la esclavitud colonial.

LA PROMESA

(La promesse. Jean-Pierre y Luc Dardenne. Bélgica, 1996) /Arturo Lozano Aguilar

Entre el cinéma-vérité y el relato.

No parece casual que el primer filme de ficción de los hermanos Luc y Jean Pierre Dardenne presente una forma híbrida. Conjugando su experiencia en el campo documental y una ficción sabiamente tejida, estos realizadores belgas estructuran un filme que se inscribe en la corriente realista de la vanguardia europea. Puesto que se trata, a nivel de contenido, de mostrar dos realidades muy diferentes —como son la esclerotizada cultura europea yugulada por una idea de "desarrollo" medida únicamente por índices económicos, frente a rígidos comportamientos culturales con plena vigencia en latitudes "subdesarrolladas"—, resulta consecuente que a nivel formal confluyan dos tendencias opuestas como son el cinéma-vérité y el relato.

Aunque entrelazadas, las dos tendencias formales ocupan, respectivamente, dos partes del filme sobradamente marcadas. El cinéma-vérité se enseña de la primera parte de la cinta, lo que

conlleva numerosas implicaciones cargadas de significación. En esta primera parte asistimos al deambular de un joven, Igor, excesivamente hermético para el espectador. De sus verdades sólo sabemos su afición por los "go-kart" y su ignorancia respecto a valores éticos que le llevan a robar una cartera sólo porque la oportunidad se ha presentado. De su compañero y organizador del lucrativo negocio de la inmigración ilegal, Roger, sólo una vez avanzado el tiempo descubriremos que es su padre. Por lo tanto tenemos una azarosa sucesión de momentos que poco dicen del personaje y muestran mucho de la realidad de los emigrantes ilegales en Europa. En esta parte priman las características del cinéma-vérité, es decir, lo azaroso, los personajes habituales que no poseen ningún rasgo específicamente individualizador como para elevarse al rango de protagonistas de un relato, la mostración de la realidad sin acontecimientos dramáticos y la denuncia sin la interpre-